

CAECILIA.

Monatsschrift für Katholische Kirchenmusik.

Entered at the Postoffice at St. Francis, Wis., at second-class rates.

XLIX. Jahrg.

St. Francis, Wis., July and August, 1922.

No. 7 and 8

Vom Vortrag des Chorals.

Von F. Fidelis Böser, O. S. B., Abtei St. Joseph
bei Coesfeld (Westfalen).

Von der Geschichte des Chorals und seiner Notenschrift, von dem Rhythmus des Chorals und seiner Melodiebildung, von dem Notenwert des Chorals und seiner Textbehandlung und von ähnlichen Dingen kann man wohl in unseren Tagen viel reden hören und zu lesen bekommen. Selten aber fällt es jemand ein, zu sprechen oder zu schreiben von einer Seite des Choralvortrags, die ich den Geist des Chorals nennen möchte.

Hat denn der Choral einen Geist, von dem sich sprechen lässt?

Mir will es scheinen, als ob die Art und Weise, wie der Choral an manchen Orten vorgetragen wird, ein lautes Nein auf unsere Frage in die Welt hinausruft. Damit ist auch der Grund angedeutet, warum viele Kirchenbesucher nach Anhörung des Choralgesanges ihren Empfindungen in nicht gerade schmeichelhaften Worten Ausdruck verleihen. Und machen wir nicht vielfach die Erfahrung, dass die Sänger unserer Kirchenchöre mit einem Gefühl der Erleichterung ihre Choralbücher zuklappen und nach den modernen Notenblättern greifen?—

“Der Buchstabe tötet. Der Geist ist es, der lebendig macht.” Auch im Choral ist beides: Buchstabe und Geist, ein Knochengerüste und eine geistvolle und fühlende Seele, ein Lehmgemble und ein lebenspendender Gotteshauch. Wer die Vokale und Konsonanten, die Worte und Sätze des Kirchenlateins richtig auszusprechen versteht, wer weiß, was die vielgestaltigen Notenfiguren der Vatikana bedeuten, wer es gelernt hat, den Podatus und die Klivis, den Torkulus und den Porrektus, den Skandikus und den Klimakus, und gar den Pressus und den Strophikus und das Quilisma zu singen—der kennt den Buchstaben, er versteht das Skelett zu zerlegen und aus dem Lehm der Erde einen Körper zu formen. Wer haucht aber diesem Erdgebilde Geist und Leben ein?—

Choral ist der einstimmige, freirhythmisiche und diatonische

liturgische Gesang der katholischen Kirche.¹⁾

Der Choral ist der liturgische Gesang der Kirche—also ein Schmuck des Brautgewandes, in dem unsere geistige Mutter zur Huldigung vor dem Throne Gottes erscheint; er ist die künstlerische Einkleidung der heiligen Worte, mit denen diese Huldigung vor dem Allerhöchsten ausgesprochen wird;—er ist mit einem Worte: Gebet und zwar Opfergebet und Gebetsopfer.

Also nicht einmal Erbauung ist in erster Linie sein Zweck, sondern Gottesdienst, die Verherrlichung des Allerhöchsten. “Suchet zuerst das Reich Gottes,” die Ehre und Verherrlichung Gottes! Das übrige, die Erbauung des andächtigen Volkes, wird sich dann von selbst einstellen.

“Suchet das Reich Gottes.” Wir dürfen uns nicht damit begnügen, die Podatus und Torkulus richtig zu singen und die Worte gut auszusprechen. Ruhet wir nicht, bis Sinn und Gedanke die Worte und Töne beseelt. Der Wille zum Beten, die Absicht, Gott dem Herrn die heiligen Worte des liturgischen Textes als Ausdruck der Gefühle des eigenen Herzens singend auszusprechen, macht den Gesang zum Gebet.

Sacrificium visibile, so sagt der heilige Augustinus, *in visibili sacrafficii sacramentum, id est sacram signum est.*²⁾ Der bewusste Opfergedanke, die im Gebet und Gesang sich aussprechende Opfergesinnung (*invisibile sacrificium*) ist unbedingt nötig, soll der Choral wirklich liturgischer Gesang, soll er Gottes und eines edlen, wahrheitsliebenden Menschen würdig sein. *Omnia vera sunt*—sagt derselbe heilige Kirchenvater an einer anderen Stelle—, *in quantum sunt; nec quidquam est falsitas, nisi cum putaretur esse, quod non est.*³⁾ Auch was der Choralsänger tut, muss wahr sein; wenn die Worte der ewigen Wahrheit im Gesang von seinen Lippen strömen, dann soll es

¹⁾ Vgl. Johner, Neue Schule des gregorianischen Choralgesanges. 2. Auflage. Regensburg, Fr. Pustet, 1911. S. 5.

²⁾ “Das sichtbare Opfer ist nur ein heiliges Zeichen für die unsichtbare innere Opfergesinnung.” De civ. Del. 10, 5.

³⁾ “Wahr ist, was wirklich da ist; aber falsch ist, was nur den Anschein hat, als ob es da wäre.” Confess. 7, 15.

nicht nur den *A n s c h e i n* haben, als ob sie aus dem Herzen kämen. Wahrheit ist die Gleichung zwischen Denken und Sein, zwischen Sollen und Haben, zwischen Aeusserem und Innerem, zwischen Tun, Denken und Reden. Der Choralsänger ist keine Orgelpfeife, die kalt und gefühllos ohne Gedanken und Willen den Ton von sich gibt, wenn der Organist die Taste niederdrückt. Unsere Anteilnahme am heiligen Opfer darf nicht Lippendienst und seelenloses Hantieren sein.

Wir sollten darum durch Studium und liebendes Sichversenken in den Geist des Gesangsstückes und durch viele Uebung die Melodie uns so zu eigen machen, dass wir nicht mehr Noten und Tonfiguren singen, sondern Worte und Sätze, die in das Gewand der Töne gekleidet sind. Dazu muss ein weiteres kommen: wir müssen den Ideengehalt des heiligen Textes uns klar zu machen suchen und uns bemühen, im Gesang ihn betend auszusprechen. Dann wird die Melodie zur goldenen Opferschale, in der sich das beseelte Wort als eine gottes- und menschenwürdige Opfergabe dem Himmel darstellt, die heiligen Textesworte umrahmt und umrankt von den köstlichen Blüten einer altehrwürdigen Tonkunst. Wie die Weihrauchwolken die heilige Hostie umkräuseln, so umschweben die tonbeschwingten Gottesworte das ewige Gotteswort, wenn es unter Brots- und Weinstäben sich selbst durch des Priesters Hände im Himmel darbringt.

Die Bemühungen, den Gesang zu beseelen, haben sicherlich nicht bloss eine aszetische Bedeutung für uns selbst und die Beziehungen unserer Seele zu Gott. Auch der Gesang gewinnt nicht allein insofern, als sein Gehalt unser geistiges "Erlebnis" wird und die Kraft des Erlebnisses im Gesange sich auslöst. Schon die Aussenseite des Gesanges hat ihrem Vorteil: Wir werden sinngemäß betonen, was ja bei dem freien, oratorischen Rhythmus des Chorals von besonderer Bedeutung ist; die Hauptakzente der Gruppen und Sätze werden leicht erkannt und sinngemäß zum Vortrag gebracht; die seelenvolle dynamische Abtonung wird die innere Ergriffenheit offenbaren; die Pausen werden an der rechten Stelle, im rechten Umfang und mit der ihrer Bedeutung entsprechenden Vorbereitung angebracht werden — lauter Dinge, die ein guter Choralvortrag um so weniger vermissen kann, als die Choralbücher darüber kaum Andeutungen geben und der Choral selbst in seiner edlen Einfachheit auf andere als diese natürlichen Effekte verzichtet. Wer will es mir verdenken, wenn ich da von einer "Wiedergeburt des Choralgesanges aus dem religiösen Erlebnis" rede? —

* * *

Der Choral ist *e i n s t i m m i g e r G e s a n g*. Alle Sänger singen die eine und nämliche Melodie, alle bewegen sich auf derselben Linie, sprechen die Worte des liturgischen Textes gleichzeitig aus. Der Choral kennt kein Nebeneinanderklingen verschiedener singender Stimmen, die *e i n e Melodie* führt umstritten das königliche Zepter und übt eine absolute Herrschaft aus.

So ist der einstimmige Choral der Gesang derjenigen, die nach dem Worte des Apostels von "e i n e m Glauben" erfüllt, durch die Pforte der "e i n e n Taufe" in den Tempel der *e i n e n*, heiligen, katholischen und apostolischen Kirche eingetreten sind und den "e i n e n Gott" anbeten, "den Vater aller, der da ist über alle und durch alles und in uns allen." Der einstimmige Choral ist die natürgemäße Lebensäusserung der Gotteskinder, die "beflissen sind, die *E i n i g k e i t d e s G e i s t e s* zu wahren durch das Band des Friedens." "Die Menge der Gläubigen war ein Herz und eine Seele" und im einstimmigen Choral singen sie wie aus *e i n e m* Munde und aus *e i n e r* Kehle.

Andererseits wird die Einmütigkeit der Herzen sicherlich dazu beitragen, dass die Choralmelodie in vollkommener Einstimmigkeit erklinge. Auch wenn die Sänger "mit Engelzungen" zu singen verstanden, besässen sie aber "die Liebe" nicht — der Gesang würde sich anhören "wie tönendes Erz und eine klingende Schelle". Die einigende "Liebe," "die Einigkeit des Geistes" schlingt "das Band des Friedens" um Sänger und Dirigenten, lehrt Unterordnung unter eine einigende Autorität, schärft Ohr und Auge und weckt das Gefühl für den einheitlichen Zusammenklang der Stimmen, für die einheitliche Aussprache des Textes, für die einheitliche Färbung der Vokale, für die einheitliche Bildung des Tones und für den einheitlichen Einsatz und Schluss am Anfang und vor und nach den Pausen. "Die Menge der Gläubigen war ein Herz und eine Seele und keiner nannte etwas sein eigen." Keine Stimme wird sich eigensüchtig vor der andern hervorzutun, kein Sänger den andern zu übertönen suchen.

Die Einstimmigkeit des Chorals und die unumschränkte Herrschaft der Melodie fordert auch gebieterisch von der begleitenden *O r g e l*, dass sie sich in edler, bescheidener Zurückhaltung dem Gesang unterordne und ihren Beruf als Begleitungsinstrument nur darin erblicke, gewissermassen einen Teppich auszu-

¹⁾ Eph. 4, 3 ff.

²⁾ Apostelgesch. 4, 32.

³⁾ 1. Kor. 13, 1.

breiten, über den die Füsse der Sänger dahinschreiten, und mit ihren sanften Harmonien die kunstvoll geschwungene Linie der einstimmigen Melodie in ihrer königlich herrschenden Stellung hervortreten zu lassen.

Nun ist alles am rechten Platz. Die Harmonien der Orgel dienen der einstimmigen Melodie; die einstimmig, wie aus einem Munde gesungene Melodie aber dient dem heiligen Gottesworte des liturgischen Textes, der, weil einmütig ausgesprochen und nicht durch ein Gewirr von Stimmen verdeckt, in lichtvoller Klarheit zu Gehör gebracht wird. Der Gesang erfüllt seinen Zweck, den der Heilige Vater in die Worte fasst: Die nächste Aufgabe (der Kirchenmusik) ist es, den liturgischen Text in passende Melodien zu kleiden, und ihre letzte und eigentliche Bestimmung ist es, den Text wirkungsvoller zu gestalten.¹⁾

* * *

Dieser Zweck wird um so mehr erreicht, als die einstimmige Choralmelodie nicht eingeschnürt ist von den Fesseln des Taktschemas, sondern im freiem, oratorischen Rhythmus sich bewegen darf.

Mag der Text syllabisch behandelt, die Wortsilben mit nur einer oder doch nur wenigen Noten versehen sein, oder mag die Melodie in reichem Flor über einzelnen Worten und Silben üppig aufblühen — immer ist es im Choral der freie Aufschwung der Seele, der den Gesang belebt. Kein Zwang bindet die Flügel, keine Schablone hemmt den Geist, keine regelmässig wiederkehrenden Taktstriche hindern die freie Bewegung.

Die musikalische Einkleidung lässt dem Sänger so viel Freiheit, dass er die liturgischen Textesworte ungezwungen und würdig vortragen, in den syllabischen Stücken dem natürlichen Rhythmus der lateinischen Kirchensprache folgen, in den melismatischen Partien aber, auch bei den reichsten Blütenranken der melodischen Entwicklung nicht eine dem Sprachrhythmus fremde Gangart einschlagen muss.

Freilich ist die Freiheit des Choralrhythmus ebenso weit von Willkür und Ungebundenheit entfernt, als die Freiheit der Kinder Gottes entfernt ist von der sittlichen Ungebundenheit des modernen "Uebermenschen." Die Choralnoten haben ihren bestimmten festen Wert, aber nicht einen durch das Taktschema bemessenen und eingeschränkten wie die Noten der modernen Musik. Auch entbehren die Choralsätze durchaus nicht einer künstlerischen Gli-

derung; aber diese Gliederung wird nicht hergestellt durch regelmässig wiederkehrende Taktstriche oder Taktzahlen, sondern durch die freie, ebenmässige Entwicklung der musikalischen Gedanken und der Gedanken des Textes. Ueberall verrät sich die Herrschaft des Geistes über die materiellen Faktoren, die überragende Macht der übernatürlichen Welt über die blosse Natur.

So harmoniert der Geist des Chorals auch mit dem Geiste des heiligen Messopfers, dem er dient. Das Opfer unserer Altäre ist dasselbe Opfer wie das Opfer am Kreuze. Und doch — welch ein Unterschied! Auf Golgatha das blutige Opfer, das grausame Schauspiel des Gottesmordes, dessen einzelne Bilder und Szenen Sinne und Gefühl tief aufregen, — und in unseren Gotteshäusern das unblutige Opfer unter der unscheinbaren Hülle von Brot und Wein. Ein Schleier verbirgt den geheimnisvollen Vorgang unseren Sinnen. Nur das Auge des Glaubens vermag ihn zu schauen.

Dieser Geist des Glaubens weht uns auch aus den Choralmelodien entgegen, jener Geist, der sich nicht starker Sinnesreize bedient, nicht durch blendenden Glanz und durch überraschende spannende Kontraste Effekt zu machen sucht. Der freie natürliche Schwung des Rhythmus und die edle kraftvolle Einfachheit und Klarheit der Diatonik verleihen dem Choral eine Schönheit, die mehr geistig als sinnlich ist und mit einem Herzen voll Glauben und Frömmigkeit gekostet und verstanden werden will. Da gibt es kein Schwelgen in Gefühlseligkeit, keine überschwängliche, hoffnungslose Trauer, keine ungelösten Dissonanzen, keine ausgelassene Freude, keine schmachtende Sentimentalität. Alle Extreme sind gemildert durch die edle Einfachheit des wahrhaft Grossen und die Würde und den Ernst des Heiligen. In unseren Domen verliert das helle Tageslicht seinen blendenden Schein durch die gemalten Fenster und die finstere Nacht ihr undurchdringliches Dunkel durch das sanfte Glühen der ewigen Lampe. Der Geist des Chorals erlaubt es der Musik und dem Sänger nicht, wenn eine glückliche Stunde sie dazu drängen will, himmelhoch zu jauchzen, und flüstert ihnen zu: "Vergiss nicht, du hast hier keine bleibende Stätte!" Aber ebensowenig gestattet dieser Geist des Chorals, dass die herbsten Schmerzen und die dunkelsten Wolkenzüge alle Sterne oben am Firmamente auslöschen; auch über die wilderregten Wogen der Sündflut wölbt er den leuchtenden Bogen des Friedens und der Versöhnung.

¹⁾ Motu proprio vom 22. November 1903.

Darum werden diejenigen am Choral keine Freude haben, die im gottesdienstlichen Gesang nur ein Spielen mit Gefühlen erwarten. Andererseits aber wird der Choralgesang, seine pietätvolle Ausführung und sein andächtiges Anhören, solange es der streitenden Kirche zu singen vergönnt sein wird, sein und bleiben eine Schule jenes Geistes, der den Choral geschaffen hat, des Geistes des Glaubens und des Gebetes, der heiligen Liebe und einer einfältigen, echten und kernhaften Frömmigkeit.

(Cäcilienvereinsorgan.)

Musical Progress and Musical Hearing.

As in all other departments of art and life, progress in music comes through the continual conflict between the conservative and the radical forces. A position viewed as hazardous and unsuitable in one age, becomes the accepted position of the next, and those who have been denounced as musical heretics come to be regarded as musical heroes. Very often the untutored public, trusting to natural instincts, will be in advance of the learned critic in accepting some startling innovation. Old laws may pass away, new laws may come, but the eternal verities on which all manifestations of Truth and Beauty are based can never cease to be.

"The scientific laws of music are transitory, because they have been tentatively constructed during the gradual development of the musical faculty," says W. H. Hadow, in his valuable "Studies in Modern Music." "No power in man is born at full growth; it begins in germ, and progresses according to the particular laws that condition its nature. Hence it requires one kind of treatment at one stage, another at another, both being perfectly right and true in relation to the proper period. But there are behind these special rules certain psychological laws which seem, so far as we can understand them, to be coeval with humanity itself; and these form the permanent code by which music is to be judged. The reason why, in past ages, the critics have been so often and so disastrously at fault is that they have mistaken the transitory for the permanent, the rules of musical science for the laws of musical philosophy."

The best listener (of music) beyond the pale of genius will at times feel as one astray in a labyrinth of beauty to which for the moment no clue appears. A single representation will rarely suffice to reveal the full worth of a masterpiece of music. By hearing it often, by admitting it or some reproduction of it, to our own fireside, we will become familiar with its contents and learn truly to know it. Those fortunate enough to have been surrounded from childhood by the choicest gems of tonal language, and whose minds are of the receptive order, will insensibly attain a refinement of taste and delicacy of perception no learned dissertation on music could afford. At the same time, an acquaintance with the materials and elements of which the art is composed and with the laws that govern them, is essential to enable even one who has heard much to gain the complete enjoyment that comes from understanding. Confident as we are that Prometheus captured his fire from Heaven, we ought to learn something of its attributes before we accept it at his hands, that we may be able to distinguish a true spark of the divine flame from a phosphorescent will-o'-the-wisp.

An acquaintance with form as the manifestation of law is essential to an intelligent hearing of music. The listener should have at least a rudimentary knowledge of musical construction from the simplest ballad to the most complex symphony. Having this knowledge, it will be possible to receive undisturbed the impressions music has to give, and to distinguish the trivial and commonplace from the noble and beautiful.

The oftener good music is heard the more completely it will be appreciated. Therefore, they listen best to music who hear the best continually. The assertion is often heard that a person must be educated up to an enjoyment of high class music. Certainly, one who has heard nothing else must be educated down to an enjoyment of ragtime, with its crude rhythms.

"We know a true poem to the extent to which our spirits respond to the spiritual appeal it makes," says Dr. Hiram Corson. It is the same with a true musical composition. We must take something to it, in order to receive something from it. Beyond knowledge comes the intuitive feeling which is enriched by knowledge. Through it we may feel the breath of life, the spiritual appeal, which belongs to every great work of art and which must forever remain inexplicable.—A. Forestier.

The New Liturgical Movement in Germany.

One acquainted with the history of the reform of Church music in Germany during the latter half of last century need not be told that the success of the Cecilian movement was due in great measure to the liturgical revival preached and promoted by the Cecilian Society. Dr. Witt, the founder of the Society, and his followers were clear-visioned and practical men, and hence were wise enough not to pin their hopes of success for their reform movement on hurrah meetings, or spectacular concerts, or on their personal influence, or even on the prestige of their patrons of the hierarchy. The groundwork of a true and lasting reform of Church music must be laid in the sincere and pious convictions of a liturgically conscious clergy and people. That this groundwork was laid in the greater part of Catholic Germany, is an undeniable fact. If one had not the opportunity to attend Catholic Church services in Germany and thus to witness personally the fact and fruits of this Cecilian liturgical revival, one could easily dispel any doubt one might have as to this point, by paging back files of German magazines of Church music, or by scanning old catalogues of liturgical and devotional publishing houses of Germany. There one will find abundant evidence of the intelligent and practical work done by the Cecilians to build up their reform of Church music on a sound liturgical basis.

Since the end of the late world war, the liturgical education and feeling of Catholic Germany has been growing apace, especially in the Rhineland, where the aftermath of the war has been particularly tragic. For even while penury, starvation, and disease were being fastened vise-like upon Germany in the name of an iniquitous treaty of peace (!), Catholic Rhineland was singled out to bear, for an indefinite period, the chicanery of a refinedly cruel foreign occupation and administration, and to have heaped upon it the additional infamy of being policed and outraged by a partly heathen, partly Mohammedan African colonial soldiery. Under these circumstances the Catholic Rhinelanders, and with them the Catholics of all Germany, may, by this time, have lost their faith in humanity, but they have not lost their faith in God or in His Holy Church. On the contrary, while all earthly solace seems to fail them, they are clinging to their Church as never before; and their *sentire cum Ecclesia*, always strong in the past, is now more than ever seeking its full expression in their *orare cum Ecclesia*. *Orare cum Ecclesia*—

praying with the Church—means participating actively, intelligently, and devoutly in the liturgy of the Church. It postulates or necessitates living and feeling with the Church: living inwardly and in very truth her life of grace in the holy Sacrifice of the Mass, in her sacraments, in her feasts, and in her seasons; and feeling with her in her joys and sorrows. It is the full functioning of living members of the mystic body of Christ. This praying and living with the Church is the liturgical life of which that saintly Pontiff, Pius X, has said that it "is the foremost and indispensable fount whence the people are to draw the true Christian spirit." And in this true Christian, liturgical spirit, the Catholics of Germany are now, perhaps more than ever, being taught and exhorted to renew themselves in this hour of their great adversity.

The leaders of this new liturgical movement have, for the present at least, concentrated their efforts on getting a hearing with the Catholic intelligentsia of Germany. The response from the professional classes, especially from University professors and students, has been most gratifying. Many courses of liturgical lectures and conferences are being conducted for Catholic students in the University cities. A particularly interesting feature of the new movement are the so-called "Liturgical Weeks," or liturgical retreats, conducted for laymen in the central houses of various religious orders,—all of them well attended and productive of good results. The study of the liturgy at these retreats is not proposed as a mere intellectual pursuit to satisfy a bent for things historical, archaeological, or aesthetic,—no, it is a real spiritual retreat seeking to implant a spiritual leaven in the souls of the participants. For one whole week at a time, the retreatants are taught not only theoretically, but practically as well, through a perfect exemplification of the liturgy in the respective monastery church, how to live liturgically with the Church.

Mention must be made also of the publication of excellent instructive treatises on various phases of the liturgy and of liturgical experience. A collection of these treatises, called *Ecclesia Orans* and published by B. Herder & Co. under the editorship of the abbot of Maria Laach, is the finest thing of its kind that has ever come to our notice. These are not in any sense popular treatises; on the contrary, they address themselves exclusively to the intelligence of the academic classes. The booklets (paper cover) are moderately priced and

should be in the library of every priest and teacher who understands German. We hope to see these things done into English before long.

The latest noteworthy publication having the same tendency is a year-book of liturgical science, entitled "Jahrbuch für Liturgiewissenschaft," published by Aschendorff in Münster, Westphalia, of which the first number has just appeared.

Let us all hope and pray that this new liturgical movement will spread far and wide, until it reaches even liturgically desolate America.

Albert Lohmann.

Ueber das freie Orgelspiel beim Liturgischen Gottesdienst.

Von Jodoc Kehrer, Lehrer an der Kirchenmusikschule in Beuron.

I.

Vor langen Jahren stand ich öfters in der Pfarrkirche eines grösseren holländischen Ortes neben dem Organisten, während dieser seines Amtes waltete. Der Herr wurde allgemein als tüchtiger Kirchenmusiker angesehen, besass auch technische Gewandtheit und begleitete den Choral in würdiger Weise. Aber trostlos wurde sein Spiel, wenn er interludieren sollte. Das bewegte sich dann immer zwischen I VI; I IV I; I IV I. VI usw. Wenn's hoch herging, kam 'mal der VI oder eine kleine Verzierung hinzu. Besonders traurig wurde die Geschichte in der Regel nach der Communio eines feierlichen *Requiem*, deren er fast täglich mehrere zu spielen hatte. War das letzte "*Cum sanctis tuis*" verklungen, dann ging's los in oben geschilderter Weise. Nach einer längeren Fermate auf dem I 'mal ein Blick auf den Altar! Immer noch nicht? Dann wurde eben weiter gedudelt, bis der Zelebrans durch sein "*Dominus vobiscum*" den Armen aus seinen Nöten erlöste. Aehnliche Leistungen, wenn auch nicht gerade so überaus anspruchslose, muss man wohl manchmal über sich ergehen lassen. Seien wir offen! Auch in den Kirchen grösserer Städte hört man leider nicht oft ein kunstgerechtes, wenn auch einfaches freies Spiel. Ich denke da weniger an die Benutzung kontrapunktischer und imitatorischer Formen, nicht an das Improvisieren eines hübschen kleinen Trios, aber wie manche unserer sogenannten guten Organisten vermögen es nicht einmal, in kürzeren akkordisch gehaltene Sätze etwas Leben, Stil und Ordnung hineinzubringen. Da

behilft sich der eine mit wenigen, zuweilen noch ungeschickt aneinander gereihten Akkorden, besonders dann, wenn es sich um eine schwierige, ihm nicht recht geläufige Tonart handelt; ein anderer, der vielleicht von seinen Freunden für einen Meister im Phantasieren* gehalten wird, nimmt mit Gefühl seines vermeintlichen Könnens einen kühnen Amlauf nach besseren Höhen, sinkt aber gleich einem Flieger, der seinen Apparat nicht zu meistern versteht, bald wieder erdenwärts, d. h. zum nüchternen Alltäglichen zurück. Und wie geht es manchmal, wenn eine kleine Ausweichung nach einer nahverwandten Tonart riskirt worden ist? Man gerät in die Irre, kann den Heimweg nicht mehr finden und muss sich schliesslich mit einem *Salto mortale* wieder in die richtige Tonart zu retten suchen. Woher diese bedauerlichen Erscheinungen? Es ist Tatsache, dass nicht oft grosse Talente sich dem Berufe des katholischen Organisten zuwenden. Für den Künstler, der nur nach Gold und Ehren trachtet, sind diese doch eher bei der weltlichen Musik zu finden.

Treibt aber innere Nötigung einen Höhergeboten zum Dienste des Allerhöchsten, so wird er Sorge tragen, dass auch sein freies Spiel des allerhöchsten Dienstes würdig sei. Da gibt es aber weiter Organisten, besonders in Gegenden, in denen der Choral nicht recht heimisch ist, die keine geregelte kirchenmusikalische Vorbildung, insbesondere aber auch keinen geordneten theoretischen Unterricht genossen haben. Sie sind oft musikalisch gut veranlagt, tüchtige Klavierspieler und von Jugend auf häufig als Vertreter des Organisten tätig gewesen. Ihre natürliche Begabung verhalf ihnen allmählich zu einer gewissen Routine für die notwendigen Funktionen des Organisten und dann zu einer Stelle. Eingehende Kenntnisse in den Kirchentonarten sind in der Regel nicht vorhanden; wie es da mit dem freien Spiel beim liturgischen Gottesdienst, der an höheren und höchsten Festtagen gefeiert wird, bestellt ist, kann man sich denken. Denn wenn auch etwa die freie Einleitung eines Choralsatzes sich meines Erachtens durchaus nicht nur in leitereigenen Har-

* Besitzt der Organist wirklich die Gabe, geschmackvoll phantasieren zu können, so kann er sich doch seiner Kunst beim liturgischen Dienst nur selten hingeben. Er muss sorgfältig den Gang der heiligen Handlung verfolgen, die durch sein Spiel nicht aufgehalten werden soll. Die Grundbedingungen für ein kunstgerechtes würdiges, wenn auch einfaches freies Spiel sind gründliche Kenntnis der dafür in Betracht kommenden Regeln und unermüdliches Üben. So können auch mittlere Talente, aus denen wohl das Gros unserer Organisten besteht, es allmählich zu einer ganz respektablen Fertigkeit im Improvisieren bringen.

monien zu bewegen braucht, so ist doch jedenfalls eine gründliche Kenntnis dieser Harmonien auch in jeder gebräuchlichen Transposition unerlässliche Voraussetzung für ein stilgerechtes Vor- oder Nachspiel zu einem Choralstück. Von grösster Wichtigkeit ist für den Organisten auch die Sicherheit im Bilden der den einzelnen Tonarten eigenen charakteristischen Schlussformen. Aber wie oft muss man da wahrnehmen, dass der Spieler z. B. von dem Wesen eines phrygischen oder mixolydischen Schlusses und seiner herben Schönheit keine Ahnung hat? An diese Klasse von Organisten mit guten Ratschlägen heranzutreten, werde ich mir nicht erlauben dürfen. Sie sind, da man mit ihren Leistungen gewöhnlich zufrieden ist, auch mit sich selbst zufrieden und bedürfen nach ihrer Ansicht keiner Weiterbildung. Einer solchen manchmal ebenso abgeneigt sind solche Organisten — besonders in kleineren Gemeinden —, die vor Antritt einer ihnen zugesetzten Stelle allerdings eine kurze fachmännische Vorbereitung genossen haben, welche aber eben wegen ihrer Kürze völlig unzureichend war. Von ihnen kann man die geschickte Bildung auch nur eines ganz einfachen freien Satzes freilich nicht erwarten. Der junge Mann hat zwar von der kurzen Lehrzeit die Überzeugung mit nach Hause gebracht, dass noch sehr viel zu lernen sei, und ist von Ueberschätzung der eigenen Leistungen frei. Da aber an diese wegen der gewöhnlich kärglichen Besoldungsverhältnisse keine höheren Ansprüche gestellt werden können und der Organist, der in der Regel auch die Küsterei versieht, um sein Auskommen zu haben, einem andern Erwerb nachgehen muss, so wird mit dem Studium bald Schluss gemacht. Es geht dann halt, wie's geht und die Gemeinde gewöhnt sich daran. So bedauerlich dies alles nun an und für sich ist, so möge man doch bei Beurteilung der organistischen Tätigkeit des Einzelnen, wenn sie auch vieles zu wünschen übrig lässt, nicht hart verfahren. Vieles kann zur Entschuldigung dienen. Der eine ist vielleicht in einer Gemeinde aufgewachsen, in der man die Qualität des kirchlichen Orgelspiels nach der Zahl der Register bemisst, die dabei zur Verwendung kommen. Am schönsten ist's, wenn's recht kracht. Der Choral nimmt in seiner Kirche nur eine untergeordnete Stelle ein. Von dem vielen, was ein katholischer Organist gelernt haben und wissen muss, will er sein Amt voll und ganz ausfüllen, hat man allgemein keine Ahnung, ist vielmehr der Meinung, dass ein guter Klavierspieler in längstens einem halben

Jahre auch zum guten Organisten herangebildet werden könne. Was Wunder, wenn unser Organist, der oft eine recht erspriessliche musikalische Tätigkeit nach anderen Seiten hin entfaltet, seinen kirchlichen Beruf als ganz nebensächlich und seine kirchenmusikalische Bildung für abgeschlossen betrachtet! Dass ihm die höhere Auffassung seiner kirchlichen Tätigkeit fehlt, daran sind eigentlich mehr die Verhältnisse, in denen er aufgewachsen ist und lebt, schuld, als er selbst.

Die Leistungen des andern wären trotz des nur im geringeren Masse vorhandenen Talents doch wohl auf eine höhere Stufe gekommen, wenn eine längere Zeit der Ausbildung dem Antritt der Stellung vorausgegangen wäre, aber für diese fehlten vielleicht die Mittel und die finanziellen Verhältnisse zwangen den jungen Mann, sich bald eine Einnahme zu verschaffen.

Wohl könnte ein liebevolles Sichvertiefen in die Aufgabe des Organistenberufs und tägliches Weiterlernen allmählich bessernd und veredelnd auf sein Spiel wirken, indes der Trieb zum Studieren ist nur in schwachem Masse vorhanden, und wenn dieser vielleicht bald in sonstigen Erwerbsarbeiten, Familiensorgen, Krankheiten usw. untergeht, wer wollte denn den Kollegen hart tadeln? Wir sind doch eben alle Menschen!

Da werden nun allerdings die Spieler, denen das Talent und die nötigen Kenntnisse für ein geregeltes freies Spiel abgehen, immer ermahnt, sich an Stelle dessen nur gedruckter guter Vorlagen zu bedienen. Manches liturgische Amt würde allerdings in musikalischer Hinsicht einen würdigeren Verlauf nehmen, wenn dies soviel wie möglich geschähe.

Aber da ist der eine so überzeugt von der Güte seiner diesbezüglichen Leistungen, dass ihm die Benützung von Vorlagen ganz entbehrlich erscheint; dem andern fehlt am Ende das Notenmaterial; mit seinem Antrag auf Beschaffung desselben ist er auf Widerstand gestossen. Und wer die mancherlei Zufälligkeiten kennt, denen der Organist bei Lösung seiner Aufgabe im liturgischen Gottesdienst ausgesetzt ist, weiss auch, dass da vorher ausgewählte Sätze bezüglich der Tonarten öfters im gegebenen Moment versagen. Erklärlich ist es dann wohl, wenn ein auf diese Weise hereingefallener sich für die Folge lieber etwas zurechtmacht, wenn es auch noch so mittelmässig ausfällt. Doch genug hievon!

(Fortsetzung folgt.)

Miscellany.

Systematizing does not mean becoming a machine. It means, first of all, economy,—economy of time, health, and vital force; it means reducing work to a regular order, spending each day according to a carefully thought-out plan, adjusting the principles and parts of our lives so that there will be no ugly gaps, no meaningless vacuums, and no tiresome need to "go back and do it over." Every musician who would develop and succeed, must learn to systematize in his study and work.

Whether you sing or play for your own amusement, or at choir rehearsal, or at church service, or even only in trying over new pieces by yourself, you should always use your best method and exercise care in all technical matters. This is the way to acquire artistic routine.

Slightly in advance of the season of the year when tropical disturbances known as West Indies hurricanes strike the Gulf Coast of the United States, there comes now the warning that another of those periodic Sistine (?) Choir Tour "disturbances" is brewing,—this time somewhere in the South Pacific in or near Australia or New Zealand. For the sake of technical brevity we shall call this "disturbance" a "Sistinican." .

With wonderful meteorological accuracy it has been determined that, after this "Sistinican" has gathered sufficient momentum (pardon the slip: we really meant to say "momentum") down there in Australia, it will head for the United States, as all the different varieties of "Sistinicanes" have invariably done in the past. It will strike the California Coast and enter, of course, at the *Golden Gate*. After crossing the United States,—so we modestly prognosticate—this coming "Sistinican" will pass out over the Atlantic, and then, with a slight deflection of its course equatorward, it will eventually enter the Gulf of *Guinea(s)* and strike the *Gold Coast* of Africa.—A. L.

"If people will buy only oleomargarine, why should I offer them butter?" "In mercantile affairs this pertinent, though egoistical query may be justifiable; in art, it is revolting. Yet, it is asked daily by our composers, publishers, teachers, artists, journalists, and theatrical managers. The vestals who should keep alive the sacred fire, leave the temple to worship around the golden calf.

In art, the public ought to be regarded as a crowd of boys who prefer baseball to the pleasures of the imagination. It is as much the duty of artists to refine the taste of their hearers as it is the obligation of parents to train their children for a better occupation than ball throwing."—Lombard.

The following appeared in the London *Tablet* under date of May 20th: "The choir of singers from the Roman Churches, who are visiting England under Mgr. Raffaele Casimir, had convincing proof last Saturday of the interest which their visit has aroused; for the choir audience at Royal Albert Hall, for the first London concert, was a very large one, and its appreciation found vent at the close in rounds of cheering. Cardinal Bourne and many other notable Catholics were present. The choir is a large one, consisting of about 70 men and boys, who presented a picturesque appearance in surplices and violet cassocks on the orchestra of the great hall. The programme was mostly of excerpts from Palestrina, with motets also from Di Lasso, Vittoria, and Firmin Le Bel.

Critically considered, the choir stands for markedly different interpretative methods from those associated with choral work in this country. More individual play was allowed the voices, and from this point of view the purity of the choral tone seemed consequently to suffer according to the traditional English standard—of this there seems a general consensus of opinion among the musical critics who were present. But granting liberty in interpretation, there can be no question of the splendid singing and dramatical effects which marked many pieces given. The Italian style and manner makes for realism, and a great many passages were very strikingly rendered."

NEUE PUBLICATION.

Im Verlage von L. Schwann in Düsseldorf erschien: "Zehn Lieder zu Ehren des allerheiligsten Sakramentes, des Herzens Jesu, der Gottesmutter, des hl. Joseph, des hl. Franziskus und der hl. Agnes sowie bei Einkleidungsfeierlichkeiten und Missionsandachten das ganze Jahr hindurch verwendbar, komponiert für drei bis vier gleiche Stimmen, von P. Bernhard Knubel, M. S. C."

Die Compositionen sind leicht und durchaus empfehlenswerth.

J. SINGENBERGER.

CORRIGENDA.

In der letzten Musikbeilage, Seite 62, Takt 5, soll die erste Note in Sopran *c* sein.

